

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE A PARÁBASE D'AS RÃS

ADRIANE DA SILVA DUARTE *

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São paulo

RESUMO: O exame da parábase d'As Rãs suscita duas interpretações diversas que buscam explicar as anomalias formais e vinculá-la às demais seções da peça. As questões levantadas nesse estudo repercutem não só sobre a leitura final dessa comédia, mas também sobre o estatuto da parábase na obra de Aristófanes.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia grega antiga; Aristófanes; parábase.

“A partir du moment de la création des genres du théâtre grec, on assiste à l'histoire de leur déritualisation.”
(Adrados, 1987, p. 49)

Quem elege a parábase como fio condutor para a análise das comédias de Aristófanes, observa com clareza dois momentos em sua obra. O primeiro, que se encerra com *A Paz* (421 a.C.)¹, apresenta parábases em que um coro, identificado com o poeta, tece auto-elogios ou desfere críticas a seus adversários. Durante os anapestos, o coro abandona sua máscara e passa a atuar como porta-voz do poeta, chegando mesmo a encarná-lo em discursos na 1ª pessoa do singular.

A partir d'*As Aves* (414 a.C.), uma modificação insinua-se. O coro sustenta a sua *persona* dramática, passando agora a falar em seu próprio nome. Nesse caso, os pássaros contam a origem do mundo da sua perspectiva e enumeram os benefícios que os homens gozariam com a sua companhia. Nas peças seguintes, *Lisístrata* e *As Mulheres que Celebram as Tesmofórias* (411 a.C.), a mesma tendência se verifica.

É preciso notar que o plano retórico da parábase permanece inalterado nessas duas fases. Auto-elogio e censura ainda constituem o teor dos anapestos, sendo que a diferença reside na mudança do sujeito do discurso: o poeta dá lugar ao personagem do coro.

Como entender essa inovação? Acredito que a necessidade de alterar a parábase se deva ao fato desta ser um elemento desagregador, que promoveria além da suspensão da ação, dado o seu caráter narrativo, também a ruptura da ilusão dramática. Ao suprimir-se a voz do poeta e fixar-se o coro à sua personagem atenua-se muito o choque que ela provoca, transformando-a mesmo em um

fator de agregação, em que o coro retomaria e reafirmaria os principais temas desenvolvidos no enredo. Isso não significa que a parábase fosse antes um apêndice que pudesse ser extraído sem prejuízos para a inteligência da trama. Mesmo na primeira fase, ela mantém uma relação viva com a peça, enfatizando os motivos apresentados no seu decorrer e, assim, colaborando para a sua unidade temática². Mas só isso não era o bastante, sendo também desejável a manutenção da ilusão dramática -talvez por influência direta da tragédia.

Essa hipótese seria muito tentadora, não fossem as dificuldades colocadas pela parábase d'As Rãs (405 a.C.), última peça do autor em que essa estrutura aparece. Uma primeira questão, crucial para o nosso estudo, diz respeito à identidade do coro na parábase dessa obra. O problema se complica quando se leva em conta a sua duplicidade, pois essa é o único caso entre as comédias de Aristófanes que possuímos em que se têm duas caracterizações para o coro -não se trata aqui de semi-coros, como em *Lisístrata*, em que o de homens opõe-se ao de mulheres. No primeiro párodo (v. 209-220), um grupo de rãs-cisnes provoca Dioniso; no segundo (315-459), os iniciados nos mistérios recebem o deus no Hades. Essa particularidade já rendeu várias polêmicas, sobretudo acerca da visibilidade do coro de rãs-cisnes, da qual estou particularmente convencida³.

Na parábase (674-737), seria de se esperar que um desses coros se fizesse ouvir, sendo mais provável o dos iniciados do que o das rãs, pois o primeiro continuará a participar da peça até o êxodo enquanto o último abandona a cena à altura do verso 270⁴. De início, o coro se denominará *sagrado* (*hierós chorós*, v. 674 e 686) e declarará sua intenção de *aconselhar e ensinar coisas boas para a cidade* (*chrestá teí pólei / xymparaineín kai didáskein*, v. 686-687). Segue-se a conclamação a uma anistia irrestrita e à valorização da elite dos cidadãos, equiparados às antigas moedas de ouro por oposição aos estrangeiros, que representariam as recentes de cobre.

Embora o poeta não se manifeste nessa parábase, não se pode atribuir a passagem aos iniciados e menos ainda às rãs-cisnes. Seu teor lembra muito as parábases da primeira fase como as d' *Os Acarnenses* ou d' *Os Cavaleiros*, com ênfase na política e na função didática da poesia. Mas, ainda que se aproxime pelo conteúdo, distingue-se pela forma. Os anapestos, considerados a alma da parábase, estão ausentes aqui. Isso é mais significativo quando se nota que há toda uma passagem nesse metro no segundo párodo (v. 354-371) que caberia como uma luva em uma parábase da segunda fase⁵. Lá, a identificação do coro é clara, pois ele mesmo se nomeia *coro dos iniciados* (*mýstaisi choroís*, v. 370), e tudo que é dito, embora implique em crítica aos maus cidadãos, faz sentido da sua perspectiva, como a censura aos que nunca dançaram a orgia das Musas e que não foram iniciados nos cantos báquicos (v. 356-357).

A partir dessas constatações, são duas as possibilidades para o exame da questão. Em primeiro lugar, pode-se considerar que a parábase foi desmembrada

pelo autor e os anapestos deslocados até o párodo. Apesar dessa separação, as partes permaneceriam vinculadas, estabelecendo-se uma continuidade entre os anapestos e o grupo ode-epirrema-antode-antepirrema (v. 674ss.), inclusive no que diz respeito à identidade do coro -o coro sagrado seria então assimilado ao de iniciados. Isso colocaria *As Rãs* entre as comédias da segunda fase, uma vez que seu coro manteria a persona dramática durante a parábase, sem interferência do poeta. O teor político da parábase surgiria como consequência natural das críticas aos maus cidadãos iniciadas nos anapestos e remeteria diretamente às questões decisivas para o julgamento dos tragediógrafos no final da peça: qual a opinião de cada um sobre Alcibíades (v. 1422-23) e qual a salvação que propõem para a cidade (v. 1435-36).

Restaria explicar as razões dessa anomalia formal. Parece claro para mim que o desmembramento da parábase é parte de outras inovações formais que o poeta introduz na composição d'*As Rãs*⁶. A ordem habitual das partes é subvertida: a parábase antecede o agon, que tem a duração estendida; as cenas episódicas se inserem no começo da peça; prólogo e párodo são duplicados. Em resumo, os elementos estruturais são rearranjados em função do melhor desenvolvimento do enredo. Assim, os dois prólogos-párodos anunciam etapas distintas do enredo, a descida ao Hades e a disputa literária, e a realização do agon no final, além de coincidir com essa última, adia o desenlace da trama até o êxodo.

Por trás dessa liberdade formal está o experimentalismo do autor, guiado, talvez, pelo mesmo impulso que o levou a alterar a parábase anos antes. Deve-se ver n'*As Rãs*, não por acaso uma peça sobre o teatro e um de seus maiores inovadores, Eurípides, a maior tentativa de Aristófanes de modernizar a comédia, presa à camisa de força de seus elementos estruturais, a partir desses próprios elementos. O desmembramento da parábase, nesse contexto, pode representar o momento radical das mudanças iniciadas com *As Aves*, quando foi atribuído à *persona* do coro o discurso dos anapestos. Outro passo pode ter sido a autonomia dos anapestos, o que tornaria a parábase menos longa, minorando assim os prejuízos que esta acarretaria ao desenvolvimento da ação dramática.

A segunda possibilidade de interpretação parte da premissa que a separação dos anapestos do restante da parábase visa justamente dissociar os dois coros. A favor dessa hipótese está a dificuldade em identificar o coro sagrado com os iniciados. Não há qualquer indicação de que este coro fale pelos iniciados e, conforme observa Dover, a denominação de sagrado cabe tanto aos adeptos dos mistérios quanto ao coro dramático em geral, uma vez que o festival é consagrado aos deuses⁷. Assim, o coro dos iniciados se pronunciaria nos anapestos, como seria de se esperar desde *As Aves*, e um outro coro, descaracterizado, se encarregaria de aconselhar os cidadãos na parábase, promovendo um resgate do seu espírito original.

Entre os motivos que levariam o poeta a optar por essa solução estariam a vontade de destacar o conteúdo da parábase e de homenagear a tradição. Na hipótese da peça somos informados que *As Rãs* foi admirada sobretudo pela sua parábase. O apelo de conciliação entre os cidadãos como a única forma de evitar a derrota da cidade, bem como a seriedade da passagem, amplamente aceita⁸, justificariam o apreço de seus contemporâneos. Colaboraria para o efeito geral o emprego de um coro descaracterizado, i. é, descomprometido. Menos estudado, no entanto, é seu reflexo sobre o restante da peça.

Um exemplo do vínculo da parábase com o enredo está na discussão que ela promove do lugar dos escravos na cidade que remete à atuação destacada de Xântias, escravo de Dioniso, na primeira metade da peça. Frequentemente ele é mais corajoso, inteligente e sensato que seu mestre, a ponto de poder ser confundido com ele por Eaco às portas do Hades. A confusão de identidade entre senhor e servo é um convite à aceitação do novo papel que os escravos assumem na sociedade após a batalha de Arginusa. O coro, elogiando os atenienses por terem concedido a cidadania aos escravos ex-combatentes, reconhece e aprova essa nova realidade (v. 693-696)⁹, representada no palco através de Xântias.

O discurso do coro na parábase, seja qual for a sua identidade, está em relação direta com a escolha de Dioniso. Impossibilitado de julgar os poetas baseando-se somente em critérios estéticos ou morais, o deus recorre à política, avaliando quem tem o melhor conselho a oferecer para a cidade (v. 1420). Ora, aconselhar a cidade e ensinar coisas boas é a proposta do coro na parábase. Se Dioniso a elege como critério de desempate, cria-se a expectativa que a opinião do vencedor ecoe àquela do coro. Na parábase, o coro enfatiza a necessidade de uma anistia e da revalorização da elite dos cidadãos, os *nobres, sábios, justos e honestos*, criados nas palestras e nos coros (v. 727-728). Analisando as respostas que os tragediógrafos dão a Dioniso, vê-se que Ésquilo está mais afinado com o que é proposto.

A primeira questão de Dioniso diz respeito a Alcibíades. A população tem sentimentos ambíguos a seu respeito, *ama-o e odeia-o* (v. 1425). Membro da elite, sobrinho de Péricles, ele prefere o exílio ao julgamento pela violação dos mistérios às vésperas do ataque à Sicília, arquitetado por ele. Primeiro em Esparta, depois na Pérsia, conspira contra Atenas, para onde retorna em 407 encarnando a grande esperança de vitória. Em 406 é novamente banido, acusado de negligência no comando da frota. No momento em que a comédia é composta, a situação desesperadora da cidade diante de Esparta motiva a sua lembrança, de forma que qualquer projeto de anistia válido teria que considerar a inclusão de seu nome. Eurípides é taxativo em condená-lo, mas Ésquilo, embora não dê mostras de admirá-lo, trata-o como um mal necessário, deixando aberta a possibilidade de retorno: *não se deve alimentar na cidade um leão, / caso alguém o alimente, deve*

adaptar-se a seu jeito. (v. 1431-1432)¹⁰. Com essa resposta, Ésquilo mostra-se partidário de uma anistia ampla, geral e irrestrita.

A segunda questão pede soluções para a salvação da cidade. Eurípides vai de encontro com o coro quando sugere a valorização dos cidadãos desacreditados no momento, mas Ésquilo supera-o por discutir o aspecto moral da questão. Enquanto Eurípides considera apenas a alternância de cidadãos no poder (*t'anantia*, v. 1450), sem exigir uma melhoria de caráter, Ésquilo se preocupa com que sejam os *melhores* a ocupar as posições de destaque (*tois chrestois*, v. 1455)¹¹. O golpe de misericórdia é sua proposta de retomada da estratégia de Péricles: entregar sem resistência sua terra aos inimigos e concentrar-se nos combates por mar. Mais do que uma prática a ser adotada, Ésquilo visa o resgate do cidadão modelo e sua política, símbolos de uma Atenas gloriosa. O apelo à tradição surge como último recurso capaz de salvar a cidade e inclui o próprio Ésquilo, poeta da geração anterior, que será levado de volta à vida por Dioniso e com as bênçãos do coro.

Com o resgate da tradição ao final da peça, parece ganhar força a segunda interpretação. Um coro descaracterizado e disposto a aconselhar os cidadãos na parábase vai de encontro ao esquema tradicional da comédia antiga. Aristófanes, ao optar por esse modelo, estaria homenageando a tradição e prenunciando a vitória de Ésquilo no *agon*, revelando uma perfeita integração entre a parábase e o restante da peça.

Mesmo que se aceite a conclusão acima, deve-se ter em mente que a retomada do modelo tradicional é motivada pelo contexto e não é ortodoxa. O que se vê aqui é uma tentativa de conciliação entre os modelos adotados na primeira (anapestos = coro porta-voz; ode/epirrema/etc = coro personagem) e na segunda fase da carreira do autor (anapestos e epirrema/ode/etc = coro personagem). N' *As Rãs* o coro mantém sua máscara durante os anapestos, mas abdica dela depois, numa inversão da fórmula primitiva. Eis a grande dificuldade da análise: ao mesmo tempo que se pode ver no formato da parábase d'*As Rãs* uma nostalgia do molde antigo, não se pode ignorar as inovações que tomam conta da peça como um todo e inclusive da parábase, que se encontra desmembrada. Não se pode esquecer que Eurípides não é derrotado pelas suas inovações estéticas, mas que o poeta não convence porque não representa a cidade poderosa do passado. Assim, o elogio à tradição não implica em denegrir o novo. Esteticamente, Aristófanes está mais próximo de Eurípides, e prova isso ao ousar apresentar uma nova ordem das partes da peça, mas, ao mesmo tempo, concede a Ésquilo uma parábase assemelhada às antigas. É uma questão de coerência com o enredo, com sua obra. Cabe aqui como uma luva uma observação de Adrados (1987, p. 50): "Au premier abord la Tragédie et la Comédie ont cherché à créer des formes nouvelles qui développaient celles des vieilles unités rituelles, les amplifiaient, les rendant plus complexes, les organisant. Après, elles ont cherché

à anular ces unités". A busca de superar a herança ritual implica na erradicação dos gêneros que ela engendrou enquanto tais. É assim que tragédia e comédia esgotam-se com o século que viu seu ápice.

As Rãs tem como tema o declínio e a salvação, da cidade, da tragédia. Por que não vê-la também como uma tentativa de evitar o declínio da comédia através da sua reestruturação formal? Afinal, dos gêneros dramáticos de Atenas foi justamente o cômico que sobreviveu através de Menandro e da comédia latina, mesmo que para isso tivesse que absorver muito da tragédia de Eurípides. É fato que a parábase já está então condenada. Nas últimas comédias do autor, *Assembléia de Mulheres* (392) e *Pluto* (388), não se encontra mais vestígio dela. A tendência do teatro será o predomínio do diálogo entre atores frente à lírica coral. As inovações introduzidas a partir d' *As Aves* acabaram por afetar o equilíbrio forma/conteúdo, atingindo irremediavelmente o esquema original. Essas alterações também não devem ter surtido o efeito desejado, i.é, ajudado a neutralizar a parábase enquanto um entrave para o andamento da peça. *As Rãs*, com sua discussão do teatro, parece ter constituído a última tentativa de aproveitá-la e nossa última oportunidade de observá-la¹².

NOTAS

* Professora Assistente de Língua e Literatura Grega do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP e doutoranda em Grego pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP.

1. Vou considerar somente as peças que chegaram até nós.
2. Veja-se a excelente análise de Bowie (1982) da parábase d' *Os Acarnenses*.
3. Para uma síntese das discussões, Dover (1993a, p. 56-57). MacDowell, Körte e o próprio Dover defendem a visibilidade do coro de rãs contra a opinião de Allinson, Zimmermann, Stanford e Sifakis. Hubbard (1991, p.201, n.123) também se alinha aos céticos quanto à aparição do primeiro coro. Respondendo ao argumento principal de Dover, i.é, que os farrapos que vestem o coro principal não correspondem ao padrão de indumentária esperável no teatro grego, Hubbard sustenta que a precariedade dos trajes do coro revelaria um protesto contra o orçamento restrito que os coregos impuseram aos poetas dramáticos. Penso que a frase com a qual Joãozinho Trinta rebateu as críticas ao seu carnaval se aplicaria bem aqui: "Pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual". Conforme observa Dover, a divisão de encargos entre dois ou mais coregos foi instituída justamente com a finalidade de assegurar a qualidade do espetáculo diante das dificuldades econômicas que a cidade enfrentava nos últimos anos da guerra. Além disso, caso fosse intenção de Aristófanes criticar a falta de recursos para o figurino do coro, ele o faria às claras, como de hábito.
4. Embora ache possível a hipótese de Dover (1993a, p. 68-69) de que o coro de iniciados se despeça em v. 445 ss. e que, a partir de então, passe a representar apenas um coro cômico, desprovido de qualquer caracterização, não penso que se possa apresentar qualquer evidência textual que a comprove.

- 5 Sobre o caráter parabático desses anapestos cf. Zielinski (1885, p.182), Whitman (1964, p.230ss) e Hubbard (1991, p.205).
- 6 A esse respeito cf. Segal (1961, P. 207) e Whitman (1964, p. 231).
- 7 Cf. Dover (1993b, p. 191) e Goldhill (1991, p. 202).
- 8 Entre os que reconhecem a solenidade dessas linhas estão Dover (1993a, p. 69; 73), Arnott (1991, p.19), Heath (1987, p. 19; 43) e Whitman (1964, p.229), que é enfático ao defender a sinceridade dos propósitos políticos da peça, chegando a atribuir ao poeta a fala: "At least, it is difficult to dismiss, as one may the parabasis of the *Acharnians*, the deep undercurrent of political concern which runs through the *Frogs* whatever it be expressed in the omnipresent death imagery or in seemingly specific passages of admonition, such as the parabasis, where for once in his life the poet appears to speak without a comic mask" .
- 9 Cf. Segal (1961) e Konstan (1986, p. 303). Considerar o comentário do coro como elogioso depende da interpretação do adjetivo *aischron* (v. 693). Dover (1993a, p.279) comenta que a *vergonha* não está na concessão da cidadania a escravos mas em não estendê-la aos demais cidadãos. Para mesma opinião, cf. Hubbard (1991, p. 219). Para visão contrária, cf. del Corno (1995, p. 198).
- 10 Cf. Morton (1988). A precaução com que Ésquilo advoga o retorno de Acibíades pode ser equiparada à do próprio Aristófanes, que nas peças anteriores sempre se revelou crítico em relação ao homem e às suas intenções políticas, mudando de idéia devido às circunstâncias. O argumento que sustenta que nenhum dos tragediógrafos aceita o retorno de Alcibíades pode ser encontrado em Romilly (1995, p. 218ss.).
- 11 Cf. Hubbard (1991, p. 216). Note-se que a edição referida é a de Coulon (Belles-Lettres, 1928). A de Dover (Oxford, 1993) distribui diferentemente as falas.
- 12 Uma versão anterior desse texto foi apresentada no III Congresso Nacional de Estudos Clássicos e IX Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro de 02 a 06 de outubro de 1995.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADRADOS, F. R. Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne. *Cahiers du GITA*. Montpellier, n. 3, p.37-52, 1987.
- ARNOTT, G. A lesson from the *Frogs*. *Greece & Rome*. Oxford, n. 38, p. 18-23, 1991.
- BOWIE, A. The parabasis in Aristophanes: prolegomena, *Acharnians*. *Classical Quarterly*. Oxford, n. 32, p. 27-40, 1982.
- DEL CORNO, D. *Aristofane. Le Rane*. Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadore, 1995.
- DOVER, K. *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press, 1993a.
- . The Chorus of Iniciates in Aristophanes' *Frogs*. In: BREMER, J. M.; HANDLEY, E.W. (ed.). *Aristophane. Vandoeuvres / Genève: Fondation Hardt*, 1993b, p.173-201.

- GOLDHILL, S. *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- HEATH, M. *Political Comedy in Aristophanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.
- HUBBARD, T. *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. *Cornell Studies in Classical Philology*. n. 51, 1991.
- KONSTAN, D. Poésie, Politique et rituel dans *Les Grenouilles* d' Aristophane. *Metis*. Paris, n. 1, p. 291-308, 1986.
- MORTON, R. F. Jr. Aristophanes on Alcibiades. *Greece & Rome*. Oxford, n. 29, p. 345-359, 1988.
- ROMILLY, J. *Alcibiade*. Paris: Editions de Fallois, 1995.
- SEGAL, C. The character and cults of Dionysus and the unity of the *Frogs*. *Harvard Studies in Classical Philology*. Cambridge / Massachusetts, v. 65, p. 207-242, 1961.
- WHITMAN, C. *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge / Massachusetts: Harvard University Press, 1964.
- ZIELINSKI, Th. *Die Gliederung der Altattischen Komoedie*. Leipzig: Teubner, 1885.

DUARTE, Adriane da Silva. *Some matters on Frogs parabasis*.

ABSTRACT: *An examination of Frogs parabasis suggests two alternative interpretations to its formal anomalies in connexion with the other sections of the play. The issues raised by this paper are significant not only in a conclusive reading of this particular comedy, but also to the understanding of the role played by the parabasis in Aristophanes' plays.*

KEY-WORDS: *Ancient Greek comedy; Aristophanes; parabasis.*